

コンテンポラリーダンスをめぐる論考  
——身体というメディアの有効性について

丹羽晴美（東京都写真美術館 学芸員）

## はじめに

この論考は、身体をメディアとして選択している表現の中から、「コンテンポラリーダンス」を取りあげ、既存のダンスの文脈を超えた身体の捉え方や表現への用い方、そしてその有効性について考察するものである。ここでは「コンテンポラリーダンス」という言葉を用いるが、その定義については舞踊批評においても、表象文化の領域においてもまだ明確な定説はない。「コンテンポラリーダンス」とは、既存の舞踊の定義——クラシックバレエ、モダンバレエ、モダンダンス、ポスト・モダンダンス、ヌーヴェル・ダンス、舞踏など——に当てはまらない、1980年代後半から萌芽した身体表現である<sup>1)</sup>。そして完結した表現形態というよりむしろ、現在もなおさまざまな形態の作品が制作され、身体表現の新たな可能性を探り、広げ続けている過渡期の表現だ。現時点で「コンテンポラリーダンス」の多様な表現法や制作の工夫などを読み解くことは、表象文化における身体の有効性を考察する手助けとなるばかりではない。20世紀後半からしばしば何を表現するために、何を選択するのかという問題、すなわち美術作品におけるメディア選択という側面からも重要な手掛かりを与えるだろう。

論考は、まず新たな身体表現が生まれた1980年代後半の動向から現代までの流れを追い、コンテンポラリーダンスの特徴を捉えることにする〔1〕。そして現在の日本のコンテンポラリーダンス作品について検証し、身体をメディアとして用いる有効性について考察することを目的とする〔2〕。

## 〔1〕 コンテンポラリーダンスにおける身体というメディア

### 身体というメディアの選択

1980年代から現在に至るまで、さまざまな「メディア・アート」が誕生している<sup>2)</sup>。それは躍進するテクノロジーの波を遊泳しながら、巧みにその技術の特徴を利用し、作品表現の可能性を広げ、私達の感覚や意識を拡張する表現を探し続けようとしてきた。そして20世紀末に近づくにつれ、メディア・アート漬けと言っても過言ではない状況の中で、自省的に「古典絵画、音楽、文学等、あらゆる表現活動が何らかの媒体を用いたメディア・アートではないか」という見解が取りざたされるようになるに至り、メディア・アートという概念が問い直された。同時に、現代のテクノロジー——主にデジタル・コンピュータ・テクノロジー——を用いた作品は「ニュー・メディア・アート」というジャンルに分類していこうとする流れも現れた<sup>3)</sup>。

言いかえれば、表現に用いる媒体として何を選択するかが作品の意図と密接に結びついていることが以前に増して明確に自覚されるようになり、さらに数限りなく開発され続けるテクノロジーとどのように向き合い、そのメディアを用いることでどのような効果を上げ得るのかという問題が、作品を考察するうえで無視することのできない問題

となったということだ。例えば、ひとつの表現をさまざまなメディアに変換していく過程そのものが意図となる作品も数多く制作されている。このように表現とメディアの関係性は複雑に絡み合い、作家はメディアの選択において真摯な態度を求められているのだ。絵画史、写真史、映画史、文学史、演劇史等、各メディアが過去から築いてきた文脈の中でのみ語られるような作品、その域を超えることができない表現では、もはや多様な現実と対峙することはできない。戦略的にその媒体の特性や特徴を生かすことができなければ、作品としての強度は物足りなく、激動する現実の中で時を超えて残る表現にはならないのだ。

このように、メディアの選択という問題が以前に増して問われるようになっていった1980年代後半、既存の舞踊の文脈から派生したのではなく、積極的に身体をメディアとして選択した表現が萌芽した。この時ドイツ、フランス、ベルギー、カナダ、イスラエル、日本等の各国で同時多発的に誕生したいくつかの身体表現は、ますます混沌としていく現実に対して圧倒的な強度をもって提示され、今日、さまざまな方向に展開するコンテンポラリーダンスの種子となった。その代表的な例がドイツのピナ・バウシュ<sup>4)</sup>、ウィリアム・フォーサイス<sup>5)</sup>、勅使川原三郎<sup>6)</sup>、ダムタイプ<sup>7)</sup>等である。彼等は人間の実存をダンス表現に持ち込んだり、バレエや舞踏等の意味や形態を組み替えたり、デジタル表現と個人の身体性を融合させたり、多様な身体の在り方を表した。そしてその活動は現代美術、演劇、サブカルチャー等のさまざまな領域で注目されるようになった。このような動向は、クラシックバレエ、モダンダンスなど、それまでの規定された概念、既成のメソッドによって訓練された身体を用いて表現することが主であった舞踊の概念を大きく変容した。それは60年代のアメリカにおけるポスト・モダンダンスや60年代後半のフランスにおけるヌーヴェル・ダンスのキャッチフレーズであった「何をやってもいい」という自由度に多義的な身体表現を加えて展開していった。

舞踊側から見た視点では、この時期に表現が大きく変容したと言える。しかしながら表象文化の視点から見ると、こうした動きは、身体表現からやっと既存の文脈を超えるものが出てきたということであり、ようやく現代美術と並んで舞踊が語られるようになったということでもある。この時期に美術界において「コンテンポラリーアート」という言葉が一般的になったように、現在ではこのような身体表現を「コンテンポラリーダンス」と呼ぶようになった。とはいえ、繰り返すように、その定義は現在になっても未だ明確になっていない。この論考では暫定的に、既存のダンスの文脈に依るのではなく身体をメディアとして選択し、身体の特長や感覚を作品の根幹として戦略的に用いる表現を「コンテンポラリーダンス」と呼ぶことにする。

なお、「コンテンポラリーダンス」において「ダンス」がどのようなメディアであるのかという問いがあるが、その考察については別の

機会に譲ることとする。なぜなら、このことは「ダンス」が古来どのようなメディアであるのかという問題を扱わずして述べることはできず、本論内で検証できる範囲を超えているからである。本論考では、「コンテンポラリーダンス」と呼ばれるものの「身体」というメディアに着目し、その特性について考察する。

#### 既存のダンスを解体する身体の在り方

現代美術が過去の表現がつくってきた文脈や枠組みを解体した上に成り立っているように、コンテンポラリーダンスもこれまでの舞踊表現の規定された型やそのシステム仕様に訓練された身体を解体した上に成立している。現代（コンテンポラリー）のダンスだからといって、「コンテンポラリーダンス」とは言えない。解体というこの過程がなければならぬのだ。では、これまでのバレエやダンス等の型や形式とは異なる目新しい表現になっていれば「コンテンポラリーダンス」と呼べるのか。それもまた否である。何のためにこれまでの舞踊の様式を解体しなければならなかったのか。ここにコンテンポラリーダンス表現の特徴が隠されている。

コンテンポラリーダンスが表現しようとしているものは、既存のダンスの型や枠にはめようとするや削ぎ落とされてしまう身体の在り方である。生きてきた過程で身体に絡み付く個人の歴史、経験、身振り、さらに言えば、今この身体で生きていることそのものなのである。身体にアーカイヴ化されているものを再考し、今一度、身体表現として再構成するやり方を探っていくのがコンテンポラリーダンスなのである。したがって、同じ人間が二人としないように、同じ表現形態、メソッドでは成し得ない表現となるのだ。

このような新たな身体表現が提示された時に、これまでの舞踊を見慣れていた観客は非常にとまどう。見たことのない形態で、見知っている「ダンス」とは異なる動作が繰り返られるのである。それゆえ当初、「今どきのダンスは難しい、わからない」と評され、今もそのイメージは一部の観客に定着してしまっている。そこでコンテンポラリーダンスは観客の構えを解体する仕掛けも表現に組み込んでいる。既存の舞踊の文脈にある物語性や記号を待ち構える観客の意識を、さまざまな工夫でほどこき、目前で展開する身体表現へ集中させる回路をつくるのだ。

後述することになるが、コンテンポラリーダンスが他のメディアを用いた表現よりもある強度を持って見る者に提示されるのは、この回路が身体感覚や個人の存在に関わる部分に用意されているからだろう。見る者は作品と共にある時間の中で、その仕掛けを自らの感覚に引き寄せ、よりリアルなものとして享受することができるのだ。

ここで、ピナ・バウシュの方法論について考察してみよう。バウシュは1980年代後半から「タンツテアター」という形態で作品をつくっている。直訳すると「舞踊演劇」という意味だ。この方法は単に自らが

考えた振りをダンサーに振付け、演劇的メッセージを発信するというものではない。パウシュは、制作過程の始めにダンサー達へ質問を繰り返して行く。そしてダンサーの記憶、経験、感覚、身振り等を拾い上げて、ダンスやセリフのディテールを組み立てていくのだ。「タンツテアター」では、人間の存在自体、個人の体験、あるいは個人史が作品の一部となっていくのである。例えば日本を題材にした『天地』(2004年)では、鯨の尾ひれと背中印象的な舞台装置の合間を、時に風が水面に波をたてるように繊細な、時に東京の慌ただしさを彷彿とさせるような力強いスピーディなダンスが繰り返される中、ダンサー達のさまざまなエピソードが語られる。日本を知るために様々なリサーチがハードスケジュールで組まれたことや、子供の頃のバレリーナになる夢、祖母から聞いた可笑しい昔話など。あるいは、日本公演中にほろ酔い気分になったダンサーがタクシーを拾ってあちこち巡るさまが奇妙な身振りと共に挿入されたりする。観客は振付けられた作品を単に踊る身体ではなく、日常を生きてきた証とも言える身体の現れ方を受け止めながら、いつ知れず作品の回路に取り込まれていく。

一方、全く異なる方法で身体を意識させたのはウィリアム・フォーサイスである。フォーサイスはバレエのバを解体した身体の動きをつくりだした。関節を境に四肢があらゆる方向へ伸びていたり、脱力と緊張や力のベクトルを瞬時に切り替えたり、意表をつくバランスなど、身体とはそこまで多様な角度をつくり出せるものか、と固唾を飲むような動きを連続させた。そしてその動きをデジタル化してCD-ROMに編集したり、身体の動きを音楽や他のテクノロジーと複雑に組み合わせたり、他メディアへ変換することで身体性の根幹にあるものを再認識しようとした。また『Alie/n A(c)tion』(1992年)で、フォーサイスは動作を生成する基本プログラムのみをつくり、ダンスは舞台上でダンサー達が完成させる形式をとるなど、振付の意味や作品の持つ時空自体を解体した。バレエを見慣れている者、まったく始めてダンス作品に触れる者、いずれに対しても予測不可能な身体の動きを見せることで、意識下にある身体性や感覚を刺激する。また作品の展開に解釈を拒絶する仕掛けを組み込み、徹底的に見ている者の意識を揺さぶり続ける。例えば『アーティファクト』(1984年)では、舞台真横から強い光量で照らし出されるダンスが突然、通常の倍以上の速度で下りてくる幕で中断される。そしてまた、すっと幕が開くと異なるダンスが角度を変えた照明の中で続いていく。こうした予測不可能な舞台転換で観客を翻弄するのだ。フォーサイスはダンサーと見る者の意識下にある予定調和的なダンスの動きを解体し、新たな身体の動きとそこから生まれる感覚により、元々の身体で起きていることへ入り込んでいく回路をつくった。

勅使川原三郎が試み続けている身体表現は、ダンスというより身体そのものあり方を再考し、その感覚を作品表現へと変換する行為である。西洋のバレエやダンスを基礎とした作品、もしくは舞踏の身体性

を重視した作品がほとんどだった1980年代から身体感覚そのものに焦点を合わせた独自の表現を探究している。ダンスは身体を動かすことで生まれるという単純なものでありながら、そこには身体が動こうとするしくみ、踊る身体が把握する時間や空間の問題が幾重にも絡み合っている。『ルミナス』では盲目のダンサー、スチュアート・ジャクソンと共に踊ることで、お互いの感覚を交感しながら新たな身体表現を生み出した。勅使川原は見えることが規制してしまっている聞こえる世界の広がりや、感じる世界の豊潤さを見る者の身体に直接的に訴えかけた。自らの身体を再認識し、生きてきたこと、今ここで生きていること自体をダンスとして再構築することは、これまでに用意され、利用されてきたダンスのシステムの中では実現不可能なことであり、全く新たな独自の方法しかあり得ない。このことに気づいた時、ある舞踊システムで訓練され続けたダンサーが、自らの身体そのものが絡めとっているものを踊ってみようと思っても、会得しているメソッドでは腕ひとつ動かすことができないはずである。勅使川原がダンス、身体という固定概念を覆しながら身体性を限りなく追求するその表現は、彼が探しあてた独自のダンスという回路を通して、直接的に見る者の身体感覚へ働きかけるのだ。

またダムタイプは、あらゆる段階でニューメディアやテクノロジーが介入してくる現代に生きる身体性を意識した作品を制作している。特に設立当時の主宰者である故古橋悌二が自らの存在を全面的に投影したその手法は強度のある表現であった。『S/N』（1994年）では、インスタレーションやセミナー等を経て制作された映像、テキスト等と身体表現を組み合わせ、個人間のコミュニケーションから国家間の紛争まで、現実を淡々と提示していく。作品中ではHIV保持者であるという古橋自身のあり方も織り込まれた。作り手も見る者もリアリティある身体を感じ、考えざるを得ない場となった作品である。現実の多様な要素を大きなうねりとしてつくり、その襲のひとつとして個人の身体性を提示するという痛烈な表現は、時空を超えて身体が抱える現実を伝えるものである。多様な現実に対峙するために、映像、テキストなどさまざまなメディアと、必然として身体を用いた作品は、もはや現代美術やコンテンポラリーダンスといういずれの文脈でもなく、ただただ圧倒的な表現として提示されるのである。

このような身体が存在そのものに関わるような強度ある表現が出現し、その影響を受けながら多くの作品が制作され続けているのがコンテンポラリーダンスの現状だ。しかし、既存のダンスを解体し、身体の根源的な意味を問うことから始まるこれらの表現において、これら先人達のダンスの形態を真似たものである限り、それはコンテンポラリーダンスとは言えない。なぜなら、既に作られた方法をなぞるに留まるということは、既存の文脈に飲み込まれていることであるからだ。身体の意味を問い直そうとする独自のシステム、方法、表現がない限り、それはコンテンポラリーダンスとは呼ぶことはできない。

## 【2】現在の日本のコンテンポラリーダンスにおける身体

前章までで述べたように、現在、コンテンポラリーダンスと呼び得る表現は、それぞれのカンパニーや作品が独自の表現形態を持っており、どれひとつとして同じ分類に当てはめることはできない。したがってここでは日本のコンテンポラリーダンス作品の具体例を示しながら、身体というメディアを用いてどのような表現が展開されているのかを見ていく。さらにどのような工夫が何に対して有効なのかを考えることで、身体を用いた表現の強度について考察を深めることとする。

### 固定概念をほどく

コンテンポラリーダンスは身体そのものの意味や根源的なあり方を表現するために、既存のダンスや身体という枠をほどいたところから始まる表現であることについては前章で述べた。ここでは、表現の細部が身体に絡み付くさまざまなものをさらにほどいていく効果について、伊藤キム<sup>8)</sup>と〈ニプロール〉<sup>9)</sup>の作品を例に考える。

伊藤キムは『劇場遊園』(2004年)の中で見る身体と見られる身体という図式をほどいた。作品は開演前の雑踏から始まる。観客であふれ返る劇場玄関やロビーに時報が鳴り響き、突然、観客に紛れ込んでいたダンサーが時報に合わせて踊り始めたり、静止したり、着替えたり、おしゃべりを始めたり、走り回ったりする。観客はロビーを自由に歩き回りながらその様子を見る。そして客席へと誘われる、と、一部の観客席は舞台上に設けてあり、ダンスを見に来たにもかかわらず、自分が見られる立場となる。その気恥ずかしさは舞台上からダンサーではない一般人の視線を受ける、通常の観客席に座る者も同様である。その状態にもやっと慣れつつある頃、ふと緊張感を解いた伊藤キムが現れ、観客の視線を弄ぶようにダンスを始める。そのいたずら心満載の伊藤の視線によって、観客は再び自分が見られていることを思い出す。『壁の花、旅に出る』(2005年)においてはその図式はもっと明確になる。観客がパーティに参加している会場でいつとも知れず始まるこの作品では、見る、見られるの関係性がさらに接近しており、いつ作品に巻き込まれるかわからない緊張感があった。実際、数人の観客は舞台上に連れ出され、ダンサーと絡むことになるのだが、身体が参加していなくても、伊藤と視線が合うだけで観客の身体性は変化する。そして作品を体験して、踊ること、それを見ること、参加すること、見られること、全て身体であることに変わらないということが実感として湧いてくるのだ。そして些細なことをきっかけにその立場は入れ替わり、対立する関係性の際<sup>きわ</sup>に行き来する脆弱な身体性に気づくのだ。

一方、〈ニプロール〉はまた異なる種類の身体感覚をほどいていく。ゲームスクリーンやチャットの文面、UFOと遭遇する少年のアニメーションなど、非常に現代的なモチーフの映像と組み合わせられる作品が

多いが、矢内原美邦が身体を用いて表現しようとしているものは、逆説的なことに、非常にプリミティブなものである。ニブロールの作品の特徴は、突き飛ばす、跳ねのける、殴りかかる等の一見、暴力的に見える動き、暴言に近いセリフ等がスピーディに展開する点にある。そこにあるのは関係性が作り出すさまざまな感情と身振りである。矢内原はうまくいかない事へのジレンマ、コミュニケーションを深めたい欲望など、日常生活でしっくりとはまっていけない、溢れ出てしまう感覚を拾い上げる。その表現を動きに織り込んでいった時、それは日常では気づかないほどの力を生むダンスとなる。『ノート』（2004年7月）において、その特徴はより際だったものとなった。スピード感溢れるダンスの中に日常生活でやり過ごしてしまいがちな感情を織り込むことにより、その欲望ともつかない感覚が交錯し、スパークするような生命力が放たれた。どうしたらいいのか解らないで放っておいた気持ち、どこかでくすぶり続ける思い等、見過ごすたびに身体の根底に溜っていく澱を放出するダンスを見ながら、観客の身体は揺さぶられ続けるのだ。

私達はさまざまな問題が生じる現実を乗り越えるために、常識、概念、解釈、経験則等、さまざまな固定概念に絡み取られた身体で生きている。コンテンポラリーダンス作品は、まず作り手がそれらの呪縛と向き合い、解き、自らの身体へと再構築する。そしてさらに見る身体の回路をも開き、その表現を直接的に投げかけ、刺激し続けるのだ。

### 見る身体に結ばれる表現

コンテンポラリーダンスは感動的な物語や解釈しやすい常套句などを徹底的に排除している。にもかかわらず、いや、だからこそ見る身体に響くのだ。言いかえれば、固定概念をほどく仕掛けを施し、表現そのものを直接的に享受できる回路を身体を用いてつくっているのである。ここでは、その回路を通して表現がどのように見る身体に享受されるのか、そしてそれは身体というメディアとどのような関係があるのかについて〈珍しいキノコ舞踊団〉<sup>10)</sup>と〈コンドルズ〉<sup>11)</sup>の異なる特徴を持つカンパニーを取り上げ、具体的に考察する。

〈珍しいキノコ舞踊団〉(以下、キノコ)のダンサーはリラックスした身体で見る者へと働きかける。バレエ等で訓練された身体を見せつけることなく、観客に見られることを意識せず、できるだけ素の状態ですら舞台に立つ。その姿を見る身体は、題材の日常感覚も手伝って、次第にダンサー達の心地よい脱力感を自らに引き寄せる。『家まで歩いてく。』(2005年)ではその回路の先に、ある時は連続して、またある時は断続的に表現の波を用意し、これまでよりもさらに異なる次元へと見る者の感覚を誘っていった。観客は、手作りの家具風舞台装置の中でどことなく懐かしい雰囲気音楽に乗ったゆるやかなダンスや、夢をみているようなタイミングで転換するシーンの数々、華やか



さと孤独感が交錯する照明などを経て徐々に日常のリラックスした身体となる。そこへふと少年少女時代の記憶を刺激する歌の導入。誰しもが何らかの想い出を持っている食卓やクリスマスツリーの飛び出す絵本仕掛けのオブジェ。そうやって記憶を呼び覚ましたかと思うと、またずっとダンスが介入し、見る者の意識を違う次元へと移行させる。キノコの表現はいつも穏やかで、厳しさや激しさは伴わない。しかし自由自在な振幅と周期でシーンを展開させ、あらゆる方向へと感性を旅させる時空をつくりあげるのだ。そして見る者の身体をゆっくりと、かつ繊細にうごめく表現に乗せ、寄せては返す波のうねりのように高みにまで押し上げていく。そして最後には作品で呼び覚まされた日常の感覚や記憶が自分のものとなって、観客の身体へ返ってくる。

〈コンドルズ〉は学ランを基本的な舞台衣裳とした10数名の男性ダンサーで構成され、多彩な展開とテンポ感ある舞台転換で、「学生ノリ」と解釈されがちな予定調和的記号を易々と裏切る。メンバーには、「いかにもダンサー」という固定概念で連想される、長い手足、小さい頭、引き締まった筋肉という肢体を持った人物は数名しかいない。メンバーの多くはいわゆる普通の肢体であり、なかには、大柄、小柄、豊かな体躯、禿頭等の肉体的特徴が際だったダンサーもいる。既存のダンスでは訓練された「いかにもダンサー」な身体が規定の型を美しく踊ることが良しとされる。しかしコンドルズのダンスは、訓練されていない普通、あるいは肉体的特徴が際だっている人が「ここまでやるか」と思わせるダンスを踊る。観客は普通の身体が踊る荒い息を、豊かな体躯で危ういバランスをとるその必死さを自分の身体に引き寄せてシンクロさせる。そこへふと、時空を変えるような気持ちのいいダンスが挿入されることにより、また異なった身体感覚を刺激されることとなる。近藤良平はダンス経験も体躯も不揃いなダンサーの特徴をポジティブな個性として活用したのだ<sup>12)</sup>。『JUPITER』(2005年3月)では、コンドルズの真骨頂であるダンス、コント、人形劇、映像という要素を絶妙なテンポ感と明快な視覚効果によって組み合わせ、コンテンポラリーダンス史上記録的な1公演約2300人(渋谷公会堂)という大人数の観客の身体を大きな波の中へとさらっていった。落語のまぐらのような場内アナウンス、スポンサーCM映像から始まり、爆発的な冒頭ダンスシーンへ続き、やがてゆっくりとした幻想的で笑いのあるシーンへと展開する。この頃には会場を埋め尽くした観客の身体は完全にほどかれている。そして中盤、作品の展開に観客の感覚が慣れ始めた頃、さらに新たな仕掛けが用意されていた。わずか5分間に数十秒ずつダンス、人形劇、コント等、質感も次元もタイミングも異なるシーンを17展開詰め込んだのだ。この瞬間、観客の意識は混乱し、見るという行為はさらに単純化される。今年の『沈黙の春』では言葉で笑わせるコンドルズの得意技をあえて控え、タイトル通りできるだけ沈黙し、間と動きの組み替えや観客の期待を小気味よく裏切っていく展開で、密度高く折り重なっていく身体表現をつくりだした。その

技が『JUPITER』のこのシーンに凝縮していた。余計な概念を持ち込んで解釈することや、全体を把握しようとする構えは持ちようもなく、ただただ表現のみが享受されていく。観客の意識は行きつ戻りつしながらより敏感になり、さらに多様な形態や切り口で進められるダンスシーンを身体そのもので受け止める。コンドルズの多彩な展開はいつも単純に見えて、その実、かなり計算し尽くされたものであるが、『JUPITER』においてはその方程式をはるかに超えたものがあった。感性の増殖はもはや $1 + 1 = 2$ ではなく、シーンが重ねられるほど累乗し、観客の身体の数だけさらに倍増され、爆発的なグルーヴ感を生み出した。

次の項で記述するように、コンテンポラリーダンスにおいて観客が見ているのは、実は作り手によって考えられ、再構築された身体表現なのであるが、にもかかわらず、観客は自分と変わらない身体がそこにあると感じる。ダンサーと観客の身体が表現を通す媒体として直接的に反応し合うのである。コンテンポラリーダンスを見終わった後の面白かった、楽しかった、元気になった、美しかったという感情は単なる余韻としてだけではなく、作品の間じゅう刺激されつづけた、気持ちよさ、懐かしさ、せつなさ、グルーヴ感などの個人の身体感覚として観客の身体に結ばれて、また日常へと回帰するのである。

#### 身体というメディアの有効性と強度

コンテンポラリーダンスは「気持ちいい」「楽しい」「美しい」「懐かしい」「せつない」という本来脆弱であるはずの日常的感觉をある強度をもって観客に訴えかけ、その身体へと結びつける。それは単に生身の身体がそこで表現しているということのみに起因するのではない。作り手が、自分自身が生きていることそのものの身体性を取り出し、見つめ直し、再び身体へ返して表現しているからである。文字や音楽、映像等の他のメディアの特性を頼って変換するのではなく、身体そのもので、しかも何の型や形式にも当てはめずに表現するのだ。そしてまたその身体で生きて、経験、個人史、感覚といったものがアーカイヴ化されることを繰り返す。この身体から取り出し、身体に返して表現し、また身体に溜めていくという反復する過程から、表現に「腰」のような強さが生まれるのだ。

このようにコンテンポラリーダンスは、生きていくことと密着している。それはある意味、ドキュメンタリー的的特性があるということだ。すなわち昨今のカメラ付き携帯やデジタルカメラの画像、個人ホームページの公開日記などのいわゆる「取って出し」の記録とは対極にある、記録を蓄積し、検証し、熟成させ、選択し、何度も自分自身に問いかけながら覚悟を決めて送り出すことを繰り返す、ドキュメンタリーの強度を持っているのだ。そしてさらに、コンテンポラリーダンスの表現の質感にも注目したい。強度あるドキュメンタリーといえども、深刻な雰囲気の中で何かを訴えたり、具体的な何かを提言する硬

度はない。美しかったり、気持ちよかったり、笑いがあったり、という非常に柔らかいところへ表現を放出する。見る身体をポジティブに刺激して、また日常へと返していくのだ。そこには価値観がますます多様化してゆく現実の中で、型や枠に硬くとらわれることなく、しなやかに生き抜いていく強さを感じられる。身体をメディアにしているからこそ、何かにとらわれる硬さはないけれどしたたかな強い表現として、存在の根源に訴えかけることができるのだ。ここにコンテンポラリーダンスにおいて、身体がメディアである必然性がある。

## 結語

この論考では、コンテンポラリーダンスにおいて、身体というメディアがいかなる有効性を持ち、どのように身体表現をつくり、見る身体の回路を開き、見る者へ享受されるのかについて考察した。表現におけるメディアの選択、身体表現の可能性についても有効な見通しが得られた。多様な表現を生み出し、私達の身体を刺激し続けるコンテンポラリーダンス表現を考察する際の手掛かりとなれば幸いである。

現在、コンテンポラリーダンスは活動の場、身体と組み合わせるメディアの可能性等、表現上では何の呪縛もなくなった。しかし、既存の舞踊の形式にとらわれる観客も未だ多く、その評価の場は確立されているとは言い難い。コンテンポラリーダンスに賞を与えるような場においてさえ、何ら新たな身体性を刺激しない、予定調和的作品や模倣的作品にスポットがあたってしまうことがある。既知の範囲で理解できない新たな表現に出会った時、ほとんどの人々が見慣れた表現に対する安穩とした評価にすがりついてしまうのだ。このような現状ではあるが、それほど憂慮することもない。なぜならこの過程は、人々の知覚を拡張する新たな表現が登場した時の通過儀礼のようなものだからである。

コンテンポラリーダンスは、この論考で述べたさまざまな特質を上回る、想像だにできない展開を大いに秘めている表現である。最もプリミティブで直接的なメディアである身体を用いて、人間の存在そのものへ強く訴えかけ、時を超えて残っていく表現と成り得るのだ。

## 註：

- 1) 貫成人「コンテンポラリーダンスとはなにか」(『専修大学人文科学研究月報』第216号、2005年、p77)、乗越たかお『コンテンポラリーダンス徹底ガイド』(作品社、2003年、P9)の記述や、第5回日本ダンスフォーラム「コンテンポラリーダンスの可能性」(2005年1月23日)におけるパネリスト、三浦雅士、楫屋一之の発言等、1980年代後半の諸外国におけるコンテンポラリーダンスの萌芽を受け、日本においては1986年のピナ・バウシュ〈ブッパタール舞踊団〉の初来日、勅使川原三郎の日本人初のパニョレ国際振付コンクール入賞をコンテンポラ

リーダンスの黎明とすることが定説となってきた。

【1】

- 2) メディア・アートという概念が一般的になったのが1980年代であり、実際には第二次世界大戦後に各国でビデオ等映像を用いた作品が制作されるようになり、この時期のものも含めメディア・アートと呼ぶこともある。
- 3) Lev Manovich, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001を始め、21世紀に入ると「ニューメディア」に関する論考、記述が見られるようになった。
- 4) 舞踊家、振付家、演出家。1940年、ドイツ、ゾーリンゲンに生まれる。クルト・ヨースの元で表現主義ダンスを学び、ジュリアード音楽院特待生、〈folkヴァング・バレエ団〉を経て、1973年、〈ブッパタール舞踊団〉芸術監督兼芸術監督に就任。代表作は『春の祭典』(1975)、『七つの大罪／怖がらないで』(1976)、『カフェ・ミュラー』(1978)、『カーネーション』(1982)、『ヴィクトール』(1986)、『ダンソン』(1995)、『緑の大地』(2000)、『過去と現在と未来のこどもたちのために』(2002)、『天地』(2004) 等多数。
- 5) 舞踊家、振付家、演出家。1949年、アメリカ、ニューヨークに生まれる。ジャクソンビル大学、ジョフリー・バレエ学校でダンスを学び同バレエ団を経て、1973年、〈シュトゥットガルト・バレエ団〉入団。1984～2004年、〈フランクフルト・バレエ団〉芸術監督。代表作は『アーティファクト』(1984)、『ステップテキスト』(1985)、『イン・ザ・ミドル・サムホアット・エレヴェイテッド』(1987)、『ヘルマン・シュメルマン』(1992)、『Alie/n A (c) tion』(1992)、『スリーパーズ・ガッツ』(1996)、『仮定された流れ』(1997) 等多数。
- 6) 舞踊家、振付家、演出家。日本生まれ、彫刻、クラシックバレエを学ぶ。1985年、宮田佳と共にダンスカンパニー〈KARAS〉を設立。代表作は『NOIJECT』(1992)、『White Clouds Under The Heels Part I,II』(1994,1995、フランクフルト・バレエ団)、『Absolute Zero』(1998年)、オペラ『トゥーランドット』(1999年)、『Raj Packet - everything but Ravi』(2000)、『Luminous』(2001)、『AIR』(2003年、パリ、オペラ座バレエ団)、『KAZAHANA - snow from the blue sky』(2004) 等多数。勅使川原は自らのダンスを「コンテンポラリーダンス」とは呼ばない。単に「ダンス」とであると言う。昨今の定義、特徴付け、または評価を明らかにしないまま用いられる「コンテンポラリーダンス」と、自らが約20年向き合ってきた身体表現が同質のものであるとは考えていない。しかしながら、勅使川原の表現が「コンテンポラリーダンス」と呼ばれる現在の身体表現に影響を与えていることは明白である。
- 7) 1984年に京都市立芸術大学の学生を中心につくられた多ジャンルのアーティストからなる集団。中心的存在であった古橋悌二は1995年に逝去。その後も活動を続ける。代表作は『PLEASURE LIFE』(1988)、『pH』(1990)、『S/N』(1994)、『OR』(1997)、『MEMORANDUM』(2000)、

『Voyage』(2002)、『Night Colours』(2003)等、パフォーマンス以外のインスタレーション等も多数。

## 【2】

- 8) 舞踊家、振付家、演出家。1965年生まれ。中学時代の器械体操を経て1987年より舞踏家、古川あんに師事。1990年よりソロ活動を開始し、1995年、ダンスカンパニー〈輝く未来〉設立。代表作は『生きたまま死んでいるヒトは死んだまま生きているのか』(1995)、『on the map』(1999)、『跳ぶ教室』(2002)、『階段主義』(2003)、『劇場庭園』(2004)、『壁の花、旅に出る』(2005)等、多数。
- 9) 矢内原美邦によって、1997年に設立されたアーティスト集団。矢内原は1972年生まれ。学生時代より全国高校ダンスコンクール等で受賞多数。ブラジルの大学で舞踊学を学び、1996年には神奈川芸術財団ASK参加等の経歴を持つ。〈ニプロール〉の代表作は『駐車禁止』(2000)、『コーヒー』(2002)、『ノート』(2002)、『ノート裏』(2003)、『ドライフラワー』(2004)等、多数。
- 10) 1990年、日本大学芸術学部で舞踊学を学ぶ学生であった伊藤千枝等によって設立されたダンスカンパニー。現在は伊藤が振付・演出で、約6名の女性ダンサーで構成されている。代表作は『私たちの家』(1998)、『フリル(ミニ)』(2000)、『フリル(ミニ)ワイルド』(2002)、『Flower Picking』(2004)、『家まで歩いてく。』(2005)等、多数。
- 11) 近藤良平によって1996年に設立されたダンスカンパニー。近藤は1968年、ペルーに生まれ、中学生の時に日本へ帰国。大学時代にダンスを始め、1994年頃から山崎広太等のダンス作品にダンサーとして出演していた。〈コンドルズ〉の代表作は『太陽にくちづけ』(1996)、『Spring Man ~ 春男』(2000)、『ハートに火をつけて』(2000)、『Stardust Memory』(2003)、『沈黙の春』(2004)、『BIG WEDNESDAY』(2004)、『JUPITER』(2005)等、多数。
- 12) 「肉体的特徴のポジティブな活用」については第3回日本ダンスフォーラム「ダンスは笑う」(2004年6月12日)の中で近藤良平自身も触れている。「コンドルズのダンスはきれいに揃ってはいけない。上手く仕上がってしまった時、わざと振りを付加えたりすることもある」とも述べている。